



University of
Zurich^{UZH}

Zurich Open Repository and
Archive

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Narciso nel Quattrocento: percezione, conoscenza, arte

Filippi, Elena

Abstract: The Western cultural archetype of Narcissus experiences a significant turning point in the 1400s, thanks to Leon Battista Alberti's work. Indeed, the myth evolves from being a subject embodying a taboo in the Antiquity to become the glance that generates the image; in so doing this myth assumes the rank of science and philosophy. Alberti does not follow Pliny's reading of Ovid's *Metamorphosis*, but handles Philostratus's version; with his visual description he represents in the "Eikones" the darting glance towards the water. The rendering of this image anticipates the notion of centric ray, on which Alberti establishes his perspective's theory based on the diaphanous nature of "velum". The art of painting is compared to an "open vitreous and translucent window". Narcissus does not see the water, so to say, but the image, as well as the painting's observer instantly grasps the iconic value of it, rather than the material support. Because of this immediacy, the art of painting becomes the terrain of revelation: it makes clear the emerging progressive visibility of "something", thus concurring with philosophy; better, the art of painting overtakes philosophy with the simple representation of polysemous complexities. This is the new art of painting, in which "there is nothing that is not philosophy". Furthermore, in this synthetic role of representation in which the icon becomes all one with the spectator – in addition to the centric ray and to the orthogonality of the vision, topics already analyzed by the author in previous studies – consists an outstanding resemblance between Alberti and Cusanus. The two philosophers show their synergy in exploring a new anthropology. From this point of view can be read Alberti's explanation, often misinterpreted, of Narcissus' transformation into a flower: a synthesis between "imaginatio" and "executio", or inactiveness versus activeness. Among all Narcissus' portrayals of that time, it would be useful to consider the Pseudo Boltraffio's version of London; this rendering applies thematically Alberti's theory in its essential aspects, introducing it within Leonardo Da Vinci's circle of artists.

DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.6786>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-195686>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

Filippi, Elena (2020). Narciso nel Quattrocento: percezione, conoscenza, arte. *Rivista di estetica*, 61(73):96-117.

DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.6786>

Rivista di estetica

73 | 2020

New Ontologies of Art

varia

Narciso nel Quattrocento: percezione, conoscenza, arte

ELENA FILIPPI

p. 96-117

<https://doi.org/10.4000/estetica.6786>

Abstract

The Western cultural archetype of Narcissus experiences a significant turning point in the 1400s, thanks to Leon Battista Alberti's work. Indeed, the myth evolves from being a subject embodying a taboo in the Antiquity to become the glance that generates the image; in so doing this myth assumes the rank of science and philosophy. Alberti does not follow Pliny's reading of Ovid's *Metamorphosis*, but handles Philostratus's version; with his visual description he represents in the "Eikones" the darting glance towards the water. The rendering of this image anticipates the notion of centric ray, on which Alberti establishes his perspective's theory based on the diaphanous nature of "velum". The art of painting is compared to an "open vitreous and translucent window". Narcissus does not see the water, so to say, but the image, as well as the painting's observer instantly grasps the iconic value of it, rather than the material support. Because of this immediacy, the art of painting becomes the terrain of revelation: it makes clear the emerging progressive visibility of "something", thus concurring with philosophy; better, the art of painting overtakes philosophy with the simple representation of polysemous complexities. This is the new art of painting, in which "there is nothing that is not philosophy". Furthermore, in this synthetic role of representation in which the icon becomes all one with the spectator – in addition to the centric ray and to the orthogonality of the vision, topics already analyzed by the author in previous studies – consists an outstanding resemblance between Alberti and Cusanus. The two philosophers show their synergy in exploring a new anthropology. From this point of view can be read Alberti's explanation, often misinterpreted, of Narcissus' transformation into a flower: a synthesis between "imaginatio" and "executio", or inactiveness versus activeness. Among all Narcissus' portrayals of that time, it would be useful to consider the Pseudo Boltraffio's version of London; this rendering applies thematically Alberti's theory in its essential aspects, introducing it within Leonardo Da Vinci's circle of artists.

Termini di indicizzazione

Keywords: Alberti, Narcisuss, diaphanous, centric ray

Testo integrale

- 1 Uno dei miti fondativi della civiltà occidentale narra di Narciso, fanciullo dalla bellezza straordinaria, che sedotto dalla propria immagine riflessa cade preda d'amore per un se stesso inafferrabile, finendo tragicamente. Si tratta di un archetipo culturale che nel corso dei secoli ha dato voce alla irriducibile curiosità che tocca il confronto fra la persona e la propria immagine attraverso un *medium*¹. In tal senso questo mito è paradigmatico per tutte le situazioni che colgono un individuo davanti alla sua immagine riflessa. Il Novecento si è impegnato in misura diffusa e persistente nell'esplorazione del tema, soprattutto nelle sue implicazioni antropologiche e psicanalitiche. Basti ricordare, a titolo di excursus, il percorso della mostra torinese *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*², come pure l'analisi delle valenze psicologiche, simboliche e metaforiche dello specchio³, fino ai tempi più recenti, che hanno accordato specifica attenzione all'elemento «torbido» della dinamica riflessiva⁴.
- 2 In questa sede mi occuperò più da vicino di indagare i possibili significati che l'episodio di Narciso ricopre nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti (1435)⁵, incunabolo della teoria dell'arte rinascimentale. Si tratterà anzitutto di rendere giustizia di una scelta singolare, senz'altro eccentrica rispetto a una lunga tradizione⁶, la quale, oltretutto, non ha avuto fortuna in seguito; anzi, sovente è stata fraintesa⁷, perfino giudicata un «motto di spirito»⁸.

«Non recitiamo storie...»

- 3 «Non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si trouva iscritto...»: queste parole di Leon Battista Alberti si trovano alla fine di un paragrafo fondamentale del suo trattato sulla pittura – pietra miliare del giudizio sullo stato dell'arte. In quello stesso contesto l'autore si confronta con il Narciso degli antichi (DP, II: § 26)⁹.
- 4 Per quale ragione il mito di Narciso guadagna peculiare esposizione nel *De Pictura*, proprio là dove viene sistemata la nuova concezione dell'arte? E come mai la posizione dell'Umanista trova interesse solo per pochi decenni, se dobbiamo di fatto registrare «il quasi assoluto disinteresse della trattatistica cinquecentesca nei confronti della proposta del Narciso *inventore*»¹⁰? La diversità di registro e le questioni filologiche delle versioni latina e volgare del trattato albertiano sono state abbondantemente indagate e già sintetizzate in modo significativo¹¹.
- 5 Proviamo invece qui a considerare alcuni aspetti relativi alle dinamiche della visione come fatto culturale oltre che fisiologico.
- 6 Nelle *Metamorfosi* Ovidio chiama in causa Tiresia, l'indovino cieco al quale la madre di Narciso si rivolge perché desiderosa di conoscere il destino del figlio: «Vivrà a lungo, se non conoscerà se stesso» (III, 348): *si se non noverit*¹². Al di là della nota tragica di questo vaticinio, è innegabile la centralità dell'atto conoscitivo quale cifra connotante la storia di Narciso. L'acutezza intellettuale di Alberti intercetta proprio in questo passaggio la possibilità di operare sul mito ovidiano, a partire da una sensibilità che oggi diremmo senz'altro moderna: a un Narciso che non sa di osservare la propria immagine, in quanto non conosce *cosa sia* un'immagine, che dirige inconsapevolmente lo sguardo su di sé e così facendo contempla la morte di sé, Alberti preferisce un Narciso che non si

perde nella propria immagine, ma trova se stesso attraverso l'arte, un'arte fondata scientificamente, perché prospettica:

Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?

- 7 È un passo tanto famoso quanto criptico¹³, se non si evince la motivazione essenziale che muove il teorico fiorentino. Negli ultimi vent'anni si è vista una primavera degli studi proprio intorno a questa affermazione albertiana, non soltanto per l'impegno degli storici dell'arte, ma per la feconda sinergia di altri ambiti, anzitutto quello filosofico e dell'antropologia culturale¹⁴.
- 8 Alberti ci dice che la «regola» del dipingere è quella che si declina anche in tutte le altre arti: «E con regola e arte del pittore tutti i fabbri e scultori, ogni bottega e ogni arte si regge»¹⁵. Utile è capire però quale regola di pittura si possa ricavare dall'episodio di Narciso nell'interpretazione albertiana. A tal proposito, sono due le indicazioni essenziali: la funzione del raggio (o *circumscriptio*) e, più in generale, l'idea che il quadro rappresenti una finestra sul mondo e al contempo restituisca all'osservatore uno spaccato di realtà, ovvero «tutta la storia». Sul significato di questa formulazione dovremo tornare.
- 9 Il mitico «inventore della pittura» incontrò il proprio sguardo affacciandosi a uno specchio d'acqua, senza comprendere sul momento che l'immagine che gli veniva restituita dalla superficie era quella di sé. Non Plinio, ma Filostrato con le sue *Immagini* (*Eikones*) ha maggiormente influenzato il teorico dell'arte fiorentino¹⁶. L'abilità ecfrastica del retore antico conquista l'attenzione dell'umanista e lo porta ad approfondire il tema. E nemmeno dev'essergli sfuggito il gioco di rispecchiamenti verbale presente nel testo greco, come senz'altro il seguente: «la fonte ritrae Narciso, la pittura ritrae la fonte e tutte le vicende di Narciso»¹⁷. In spunti come questo la maestria filostratea prepara il terreno per far ragionare sul rapporto fra l'oggetto e la sua immagine e persino sugli equivoci che una rappresentazione troppo perfetta, ovvero speculare, può produrre.

Attraversare il diafano

- 10 «Come vedi, sembra dardeggiare il suo sguardo verso l'acqua» (*Eikones*)¹⁸: il fenomeno presuppone una precisa angolatura ortogonale in cui il protagonista si pone rispetto al *velum* che riflette la sua immagine. Occorre soffermarci sulla natura di questo raggio che dall'occhio di Narciso percepisce il *velum*. Il rapporto fra *velum* e *speculum* nell'età di passaggio al Rinascimento è intrigante e assomma aspetti che vedono in un certo senso intrecciarsi la tradizione dell'immagine sacra per eccellenza – la *vera icona* – e a un tempo la restituzione di un semblante attraverso il medium di una superficie bidimensionale negli studi prospettici¹⁹. Con un inciso si può chiosare: «Siamo sbalzati dal mondo del velo [inteso come quello del *mandylion*] a quello dello specchio, in quanto, nella sua realizzazione, l'immagine si chiude a formare interamente uno specchio, ovvero si apre come finestra virtuale»²⁰.
- 11 E ancora: se è vero che fu proprio Alberti nel *De pictura* a formulare il principio della trasparenza della rappresentazione, paragonando la pittura a un'«aperta finestra vitrea et perlucida» – simbolica trasparenza che lascia vedere il mondo – altrettanto dobbiamo riconoscere che egli non manca di ragionare sul velo come medio ottico²¹, in specie sulla qualità della superficie di trasmissione. Ciò che anzitutto rende possibile il

realismo della rappresentazione è il dispositivo: condizione di possibilità della visione di qualcosa è il *medium*, il diafano, come dice Aristotele (*De Anima*, B7: 419a 20). Il diafano non è un qualcosa che può essere visto di per se stesso, perché sta tra la luce e l'oggetto della visione, ma «l'aria, l'acqua, e molti corpi solidi» (ivi: 418b 6), che si frappongono tra noi e le cose, sono diafani, ciò che connette me con il mondo e me con l'altro. Nel diafano come relazionalità l'opposizione platonica tra l'*eidos* e l'*eidolon* non ha invero molto senso. Aristotele, al contrario, ponendo il diafano come ontologia del mezzo, ha dato un *luogo* preciso all'immagine. Talché il diafano funge da mezzo conoscitivo dell'identità rispetto al differente, della riproduzione e dell'imitazione²². Narciso non vede acqua, ma immagine, così come chi osserva il dipinto non vede tela o legno, che svolgono l'inapparente funzione mediale. Chi guarda la finestra aperta, libera da imposte, non dovrebbe vedere vetro, ma panorama. La metafora albertiana senza dubbio più incisiva e longeva per spiegare la natura di un quadro è l'immagine di «una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto» (DP, I: § 19)²³; non di meno, proprio nel portare l'attenzione sul mito di Narciso che si innamora della sua figura riflessa nell'acqua, l'umanista fissa le peculiarità dell'immagine pittorica²⁴.

12 Diversamente dal racconto pliniano dell'origine della pittura nel segno dell'ombra²⁵, e anche dalla tradizione cristiana della *vera icon*, nel riflesso di Narciso ci viene incontro qualcosa di nuovo. Non già un segno iconico e restitutivo di una somiglianza, né un segno simbolico la cui natura esorbita la sfera mondana, bensì l'indagine sul medio fra due mondi, quello dell'osservatore che incontra la realtà esterna e pure il sé grazie al diafano, al pelo dell'acqua semitrasparente²⁶. Sulla scorta di Aristotele, il teorico delle arti compie un'operazione intellettuale che per certi versi rischia di inficiare la sua stessa spiegazione della tecnica visuale (finestra). Il velo dell'acqua è il *luogo* che media ontologicamente ed epistemologicamente visibile e invisibile, forma e informe, reale e virtuale, rivelazione e nascondimento, fascinazione e sbigottimento, desiderio e divieto. Questo ulteriore momento di studio rimase certo più eclissato, non però agli «amici» di Alberti, ovvero ai suoi lettori più attrezzati e confidenti²⁷.

13 Il diafano, dunque, non è tanto una qualità attribuibile a immagini incorporee e atmosferiche di contro a forme plastiche definite e concrete; piuttosto, è espressione di un percorso percettivo. Rende manifesto il processo di affioramento alla visibilità di qualcosa²⁸.

14 A differenza della filosofia, per Alberti la pittura può farsi più immediata rivelatrice di senso e di complessità polisemiche. Lo afferma esplicitamente il suo personaggio Caronte, quando propone al filosofo Gelasto una conoscenza di molto superiore a quella filosofica, e il riferimento è appunto all'arte figurativa²⁹. L'atto pittorico supera la formulazione filosofica non tanto perché il pennello assicura capacità conoscitive che la parola non possiede, ma in virtù del fatto che il pittore, con gesto intuitivo, osserva e comprende il mondo che lo circonda, abbraccia d'un colpo tutta la realtà, proprio come il Narciso albertiano. Del resto, non è un caso se il teorico dell'arte ritorna anche nel *De re aedificatoria* sulla questione, sia pur per ragionare in quel caso della coerenza del linguaggio al fine:

Et io starò a riguardare una pittura, [...] forse con non manco piacere d'animo che io mi stia a leggere una buona historia: l'uno et l'altro è pittore, l'uno dipinge con le parole, et l'altro col pennello, l'altre cose sono ad amenduoi pari et comuni, nell'una et nell'altra si ha di bisogno di grandissimo ingegno, et di incredibile diligentia. Ma io vorrei che ne Templii, et ne le mura, et nel pavimento non fusse cosa alcuna, che non fusse tutta filosofia³⁰.

15 Di fatto questa è l'epoca che mostra un interesse speciale verso la possibilità di un pensiero in figura, in una linea intrigante che attraversa gli ambiti e le discipline, da

Cusano ad Alberti, a Marsilio Ficino e Pico della Mirandola³¹. Certe immagini non si limitano a mettere in scena ciò che rappresentano, ma rendono manifeste «le condizioni della propria rappresentazione». Esse si fanno perciò vera e propria «pittura teorica», sono metaimmagini, capaci di parlare del senso delle immagini, come nel caso del ponte o dell'acqua³².

16 Con questo background torniamo al paragrafo albertiano in questione e poniamolo in relazione con quello in cui l'autore affronta il problema dell'orientamento dei raggi visivi verso lo spettatore o verso la superficie. In fondo, è quello stesso che gli restituisce lo sguardo dall'immagine riflessa, dal momento che corrisponde alle due direzioni contrarie del medesimo raggio. La pittura *nasce=fiorisce* quando si dà simultaneità delle due direzioni di un medesimo raggio, sicché si manifesta quella piramide prospettica, di cui il pittore deve servirsi per realizzare correttamente le sue proiezioni. Mi pare questo il punto cruciale della teoria di Alberti che muove dal singolare recupero di Ovidio. Ciò ha una ricaduta straordinaria sullo statuto dell'immagine, posto che la pittura è nello sguardo di Narciso, in ciò che egli vede e in *come* lo vede: è un'immagine che non si dà in ragione di qualche artificio, a prescindere cioè dal soggetto della visione, ma che, al contrario, esiste in quanto viene vista dal riguardante. L'occhio di Narciso scorge la propria immagine sulla superficie dell'acqua e solo fino a quando se ne allontana, quel momento in cui anche l'immagine scompare: identificazione perfetta, perciò, con la pittura prospettica, come codificato nel primo libro del trattato albertiano e come dimostrato nella pratica da Brunelleschi.

17 La pittura è vincolata alla posizione dell'occhio del soggetto. Attraverso la sua peculiare visione, infatti, egli definisce e dispone i valori spaziali dell'immagine, la cui esistenza dipende compiutamente dal suo sguardo. La pittura ci riporta alla realtà: «il riflesso di Narciso sul pelo dell'acqua tersa della fonte è l'immagine pittorica formulata grazie alle leggi (perceptive e rappresentative) desunte dall'osservazione della natura, sempre intesa come oggetto di visione da parte dell'uomo»³³. L'immagine di Narciso che si specchia al fonte diventa concreto episodio dell'argomentare albertiano circa il ruolo dello specchio che assume valenza gnoseologica. In quest'epoca acquista valore l'«iste ego sum» di un Narciso che attinge consapevolezza dall'esperienza visiva, che non rimane cioè nella condizione di un ingenuo stupore³⁴. Nell'incontro con lo specchio si manifesta dunque il riverbero del *nosce te ipsum*. Poiché lo specchio – una superficie liquida, di vetro, o metallo – da sempre è assimilato a strumento che riflette ad un tempo il sé e il mondo, esso diventa, al pari della *mens*, ricettacolo di immagini, generatore e duplicatore di realtà e con ciò metafora dell'atto cognoscitivo. Anch'esso, infatti, implica – anzi, esige – due attori, un elemento passivo e l'altro attivo. Ci torneremo. Intanto occorre segnalare come tale metafora trovi significativa eco etimologica nei compendi del sapere e nei vademecum sulla condotta di vita del cristiano per tutto il Medioevo fino almeno alla fine del Quattrocento. Ricordo gli scritti di Ludolfo di Sassonia, Konrad von Megenberg, Ulrich Pinder, fra gli altri. Del processo di conoscenza fa parte il rischio dell'errata valutazione, dell'inganno dei sensi e della mente³⁵.

Il «giudice buono» – Lo specchio

18 La metafora dello specchio come fonte di conoscenza e come via per approssimarsi all'immagine di perfezione divina ha origini lontane, è presente nell'Antico Testamento e gode poi con San Paolo di rinnovata attenzione; ottiene consolidata dimora nel platonismo e nel neoplatonismo, le cui dottrine affidano al microcosmo-uomo la funzione di restituire idealmente l'immagine dell'universo-macrocosmo, a sua volta

espressione di Dio. Da teologo, filosofo e matematico, Cusano ricorre spesso all'immagine dello specchio, associandola a considerazioni importanti sulla pittura³⁶. In modo assai simile i due grandi contemporanei Cusano e Alberti si soffermano sulla natura dello specchio come *generatore*³⁷, in grado di rivelare alla mente la sua specificità; in esso si anticipa la piramide visiva³⁸.

- 19 Il dipinto comporta una compartecipazione speculare ed emotiva con la superficie fissata: l'osservatore vi proietta il proprio stato d'animo e le proprie emozioni, mentre a sua volta riceve una tonalità emotiva da ciò che sta contemplando: le due direzioni del raggio centrico finiscono per coincidere, sanando il problema se la retta muova verso l'occhio o a partire da questo³⁹. Non a caso la ritrattistica trova la sua ridefinizione al tempo dell'entusiasmo per la prospettiva geometrica, negli anni Trenta del xv secolo, dato che nei dipinti del primo Rinascimento la dimensione spaziale converte ogni quadro in una sorta di autoritratto dell'osservatore⁴⁰; o, meglio, in un'immagine narcisistica speculare⁴¹. È a questo proposito che ha senso richiamare un suggestivo passo del *De visione Dei* (1453):

Quando guardo questo volto dipinto esso appare sempre rivolto a me. Così il tuo viso è il tuo volto. Chi ti intuisce come viso amoroso, troverà che anche il tuo volto lo guarda amorosamente. [...] E chi ti guarda con viso indignato, troverà parimenti indignato il tuo volto. Chi [...] con aria lieta, troverà lieto il tuo volto altrettanto quanto il suo.

- 20 *Mutatis mutandis*, è l'esperienza fondamentale di Narciso⁴², che «ride e piange assieme alla sua immagine rispecchiata»⁴³. Nell'atto di specchiarsi sulla superficie del fonte il protagonista del racconto ovidiano riconosce – sia pur non immediatamente – sé nell'immagine. Se è vero che questo fatto costituisce l'acme drammatico nel racconto delle *Metamorfosi*, in quanto conduce alla morte del giovane, ovvero la sua trasformazione in un fiore, è innegabile che per l'umanista non è questo il punto cruciale. Piuttosto, nel *De Pictura* Narciso diventa prototipo che tematizza il ruolo del soggetto che osserva⁴⁴. Con le stupende e incoraggianti parole del teologo, alle prese con la redazione di un viatico per l'esperienza mistica da affidare ai confratelli di Tegernsee, si potrebbe dire: «Sis tu tuus et ego ero tuus».

- 21 Il riferimento a Narciso quale *inventor* non ha quindi dietro di sé solo quella tradizione antica alla quale a tutta prima sembra richiamarsi⁴⁵. Lungi da essere esclusivo motivo di tragica illusione, nel *De Pictura* alla superficie speculare viene assegnato uno statuto di prim'ordine. Alberti usa il mito ovidiano con un preciso obiettivo teorico e con sicura originalità d'intenti⁴⁶. Occorre dare giusto peso al fatto che Alberti per primo sceglie per la figura di Narciso non già il termine *pictor*, ma lo definisce appunto *inventor picturae*⁴⁷. È rintracciabile una linea di commento al personaggio ovidiano che nei secoli, perfino nel Medioevo cristiano, non manca di privilegiare le componenti cognitive, gnoseologiche e insieme quelle che rinviano alla dimensione immaginativa (fantasia e memoria), e che alimentano l'operazione di Alberti⁴⁸. Il suo Narciso celebra al tempo stesso il nuovo concetto matematico di spazio. Egli non ha ragione di essere disorientato dalla sua immagine rispecchiata, dal momento che la nuova arte geometrica di dipingere gli consente di «abbracciare» una posizione in grado di gestire con lo sguardo l'inafferrabilità dei riflessi ottici. Analogamente a Narciso, dimentico che sta osservando la propria immagine nello specchio d'acqua, la pittura *nuova* (alias ri-fondata, rinascimentale: «di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura») ci fa dimenticare che l'illusione di realismo è legata a un mezzo fisico⁴⁹.

- 22 Alberti si riferisce a Narciso come inventore della pittura, pur consapevole che non di un pittore si trattava. Per lui, dunque, Narciso è e rimane anzitutto un *osservatore*⁵⁰.

Ma non di un osservatore inerte si tratta. Ecco la differenza discriminante! Preparati da altri luoghi testuali, ritroviamo coagulata in questo passo la teoria albertiana di un'arte della pittura capace di muovere l'osservatore, di provocare il suo coinvolgimento. È quel carattere efficacemente definito *comunicazionale*⁵¹. Non stupisce, del resto, se è vero che uno degli esiti di questa stagione *dialogica* sarà l'approfondimento del rapporto fra pittura e dimensione relazionale, con la rappresentazione di dinamiche complesse (come appunto la natura dell'amicizia) che la poesia rinascimentale non coglie in modo altrettanto suggestivo: «Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono» (DP II: § 25).

23 Come distingue Stoichita, il mito di Narciso si articola in due momenti: un primo contemplativo, statico, passivo – quello in cui il giovane scopre sé nello specchio d'acqua; un secondo invece attivo, dinamico, *performativo* – quando Narciso tenta di abbracciare se stesso. Alberti avverte che nell'invenzione della pittura «ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito»: *tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsa peracta est*. Entrambi i momenti sono in effetti connaturati alla pittura.

24 Nell'osservare l'idoneità dell'intera vicenda di Narciso, Alberti menziona un ulteriore aspetto: questi fu «convertito in fiore» (*Narcissus illem, qui sit in florem versus*). Nella trasformazione, ovvero nella *metamorfosi*, i due momenti sono guadagnati in sintesi: il fiore è – e insieme germoglia, diviene, si apre o si chiude. Qualcosa di simile accade in pittura: lo spettatore riceve l'immagine (*passività*), si dispone a farla propria (*attività*) e infine s'immedesima con essa; al pari dell'artista, il quale immagina ed esegue, fino a riconoscere l'identità dell'immagine interiore (concepita) con quella esteriore (realizzata) laddove la ritiene ormai compiuta, e in tale compiutezza entrambi i momenti giungono a identificarsi. Un'analogia con il cusaniano *De visione Dei* appare piuttosto significativa e perfino inaggirabile⁵². Mi riferisco a quel celebre esempio desunto dalla pratica quotidiana (*experimentaliter* è un'espressione assai amata dal Mosellano), dove la visione di un quadretto è inizialmente quella dell'osservatore, ma poi diventa quella della *tabula*, e infine il genitivo soggettivo della visione umana (che guarda dentro il dipinto) e quello oggettivo della visione divina (lo sguardo fuori dal dipinto) si uniscono nell'identità di un genitivo assoluto, in cui si dà *coincidentia*. Negli anni in cui Cusano, al tempo vescovo di Bressanone (1453-1458) recuperava con maggior impegno il tentativo di una teologia in termini matematici⁵³, una sua idea potente trovava espressione compiuta nella formulazione «videre et videri coincidunt»⁵⁴: l'atto che produce immagini e l'immagine osservata si ritrovano unificate nel *nexus* mirabile (*coincidentia*) fra Creatore e creatura. Anche se di segno diverso, possiamo dire che qualcosa di simile ci venga proposto dall'esperienza del Narciso albertiano, che passa attraverso il momento della conoscenza di sé in quanto immagine del Creato. È anche per questo che Alberti può affermare: «tiene in sé la pittura forza divina»⁵⁵.

25 L'ambivalenza della concezione albertiana quanto al significato del rispecchiamento di sé è stata più volte evidenziata: l'occhio – che è il supremo organo umano, «primo, principale, e re e quasi dio» – da una parte è simbolo di Dio e d'altra della ragione umana⁵⁶. Un'altra questione accomuna l'attenzione dei due grandi protagonisti del pensiero umanistico e riguarda precisamente l'*ars* pittorica. La pittura assume in Cusano il rango più elevato fra le attività artistiche, diventando il paradigma della creatività dell'uomo inteso come un dio minore⁵⁷. La tipologia d'artista più spesso richiamata dal Cardinale filosofo è del resto proprio quella del *pictor*. Spicca il suo uso nell'*Idiota – De mente* (1450). Si trova qui per la prima volta una potente metafora, che gioca un ruolo decisivo nel pensiero di Cusano e che ha come oggetto il rapporto

sussistente fra il Divino Pittore e la sua *viva imago*, cui il Creatore affida la sua *ars*, sia pur in misura non piena. È proprio in virtù di questo spazio offerto alla autonoma e dinamica esperienza della *mens* che l'uomo può essere colto non solo come creato, ma al tempo stesso come *secundus deus*. Cusano va oltre l'impianto tradizionale e lo scarto è impressionante, perché così sono poste le condizioni di possibilità di un rapporto non più esclusivamente verticale fra uomo e Dio. Ne va degli estremi di due poli, di una relazione che consente di precisare la specificità dell'antropocentrismo rinascimentale⁵⁸, in cui il sacro, lungi dall'essere bandito e negato, trova nella dimensione prospettica un originale ancoraggio alla storia umana⁵⁹.

26 In quest'ottica, ben si comprendono quindi le ragioni che spingono Alberti a preferire questo mito fondativo della conoscenza del reale a quello più tradizionalmente legato all'origine della pittura in virtù dell'ombra⁶⁰. Plinio il Vecchio, dalla cui *auctoritas* l'umanista prende congedo, racconta della figlia del vasaio Butade «la quale presa d'amore per un giovane, e dovendo questi partire, alla luce di una lucerna delineò a contorno l'ombra della faccia di lui sulla parete» (NH XXXV: 151). Nel commentare la novità della posizione teorica di Alberti – «non molto si richiede sapere quali prima fossero inventori dell'arte o pittori, poi che non come Plinio recitiamo storie» – Barbieri stringe l'argomentazione in un'icastica formulazione, che per cogenza vale l'intero suo saggio: «gli *inventori* riguardano un approccio storicistico, l'*inventore* ne mostra uno fondativo»⁶¹.

Lo sguardo e il raggio che ferisce

27 «Nec me mea fallit imago». Alberti scarta la più popolare allusione all'immagine riflessa quale inganno che conduce alla perdizione, patrimonio dell'abbondante recupero del mito nel Medioevo cristiano⁶². Le principali opere di quella che Vinge ha felicemente definito la *aetas ovidiana* per eccellenza – dal *Roman de la Rose*, alla *Divina Commedia*, alla produzione di Boccaccio, fino all'*Ovide moralisé* – si occupano tutte di fissare il motivo del fallace giudizio dei sensi e della conseguente perdizione di sé. Non che il filosofo sia ignaro del problema che da Platone in poi affliggeva il rapporto con le immagini, specie quelle risultanti da un rispecchiamento o dal gioco di ombre. A questo proposito così si esprime Alberti negli *Apologi* (LXXXIII): «Un pesce desiderava ardentemente salire sull'albero e spinto da questo anelito sbalzava dalla superficie della fontana verso le immagini riflesse degli alberi; al ché le immagini sparivano. “Sei talmente stolto”, dissero gli alberi, “che perfino gli alberi finti ti evitano”!». Sulla favola ha richiamato opportunamente l'attenzione Aurenhammer⁶³. La redazione di questa raccolta risale al 1437, è quindi contigua ai pensieri che il Fiorentino aveva appena sviluppato nel trattato sulla pittura. Qui però egli non sta formulando un concetto relativo ai fondamenti dell'arte figurativa, piuttosto mette in guardia sui rischi degli effetti illusori del rispecchiamento della realtà. Se è vero che Alberti non esita a indicare insieme al potenziale positivo e decoroso della mimesi pittorica anche la componente stupefacente (dallo stupore può tuttavia derivare disorientamento e fallace giudizio sulle cose), nel passaggio dal trattato ad altri luoghi testuali in cui viene affrontato questo tema non sfugge l'appartenenza del Nostro al dibattito sul ruolo dell'artista come *alter deus* e dell'arte come seconda natura creatrice, una posizione ripresa energicamente da Leonardo, che idealmente chiude questa stagione umanistica: «Il pittore deve essere solitario nel considerare ciò che vede, dialogare con sé fino a giungere a eleggere le parti più belle delle specie di qualunque cosa egli veda; così operando, come uno specchio che si trasforma in tanti colori quanti sono quelli delle cose che gli si mettono davanti, gli sembrerà di essere una seconda natura»⁶⁴. Non è

forse un caso che il «Narciso al fonte» trovi spazio nella cerchia leonardesca. Non solo la possibilità di rappresentare una bellezza singolare muove alla scelta di questo soggetto; non soltanto una storia ambientata in un contesto naturale. Proviamo a coglierne altre motivazioni.

Seguace di Leonardo da Vinci (Pseudo-Boltraffio?), *Narciso al fonte*



Olio su tavola, 23.2 × 26.5 cm, ca. 1500, Londra, National Gallery, Inv. nr. NG2673.

Immagine libera da copyright (fonte: Wikimedia Commons)

- 28 La mia scelta cade su un dipinto noto come *Narciso*, un'opera ascritta allo Pseudo Boltraffio ovvero a un seguace di Leonardo (Fig. 1)⁶⁵. Nulla del suo abbigliamento suggerisce che il giovane sia intento alla caccia. Questo Narciso è talmente a ridosso del bordo dell'immagine – e con ciò all'osservatore – che quasi non rimane spazio per lo specchio d'acqua. In generale, la composizione mostra un caso di ritratto idealizzato, un genere che si sviluppa sullo scorcio del Quattrocento. Interessante constatazione: il volto del giovane è sereno, comunica soddisfazione per quello che vede, prova piacere in quanto osserva, anche se noi non ne partecipiamo, poiché ciò che egli scorge e che gli procura godimento resta a noi celato. Chi guarda il dipinto partecipa in grado minore e solo parziale della natura che si specchia nella fonte⁶⁶. Questo genere di dipinti fissa un preciso momento e qualificante: l'atto del vedere, che con uno sguardo tutto *abbraccia*⁶⁷. Tema genuino ed essenziale di quest'opera è la fruizione di un'immagine: «una metavisione che dà accesso alle dinamiche della recezione estetica»⁶⁸. Diversamente dal personaggio che compare in questo dipinto, noi – gli spettatori – possiamo pervenire alla conoscenza di noi stessi tramite una *riflessione mediale*. Il che equivale a constatare che noi, in virtù di una presa di coscienza sul fascino estetico cui siamo esposti, siamo anche in grado di riconoscere direttamente i meccanismi dell'illusione e dunque gli effetti che essa sortisce. La riflessione sul quadro come portatore di *theôria* coglie una processualità in cui ne va di un cambiamento

(*metamorfosi*), tale da non coinvolgere solo la dinamica interna della rappresentazione, ma al pari l'osservatore che ne fa esperienza⁶⁹.

29 Cosa succede, infatti, a chi guarda nello specchio? Diamo di nuovo la parola ad Alberti: «Questo uno razzo, fra tutti gli altri gagliardissimo e vivacissimo, fa che niuna quantità mai pare maggiore che quando la *ferisce*. Potrebbe di questo razzo dire più cose, ma basti che questo uno, stivato dagli altri razzi, ultimo abbandona la cosa veduta; onde merito si può dire prencipe de' razzi» (DP I: § 8). E qualche pagina dopo precisa: «Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico *ferisce*, e per questo il chiamo punto centrico» (DP I: § 19).

30 L'uso del verbo *ferire* – un'eccezione rispetto al linguaggio altrimenti asciutto e tecnico promosso dall'autore – non è certo casuale, corrisponde piuttosto a una polisemanticità ricercata: se da un lato ne va del raggio che muove dall'occhio, il quale perviene a “perforare” la superficie della scena dipinta; per altro riguardo, invece, viene suggerito l'effetto dell'immagine sull'osservatore, in quanto il raggio centrico, che colpisce l'occhio, mostra una tale intensità da assomigliare a uno squarcio.

31 Può una *ferita* lasciare impassibili? O non richiede piuttosto una reazione del soggetto? La cui natura non è forse quella possibilità per l'uomo di svolgere un ruolo attivo in una realtà colta prospetticamente secondo principi razionali? L'immagine che si para di fronte all'osservatore è tale da poter essere inquadrata nel suo insieme – in un solo colpo d'occhio – in virtù della fissità della piramide di ripresa⁷⁰. Ne consegue che, in certo qual modo, la scena dipinta altro non è che il rispecchiamento dello sguardo di chi fissa il quadro. Ecco il fascino subito da Narciso: la superficie speculare dell'acqua diventa strumento di verità. In tal senso funziona il monito albertiano circa l'uso del «buono giudice lo specchio [...] cosa maravigliosa come ogni vizio della pittura si manifesti diforme nello specchio»⁷¹.

32 Il Quattrocento mostra un interesse vivacissimo per le risorse che lo specchio mette a disposizione. In un arco geografico che abbraccia i centri della cultura umanistica italiana e la topografia della spiritualità renana e neerlandese, si assiste a un fenomeno nuovo, o, più propriamente, a una rinascita (in senso panofskiano) con accenti originali: si palesa l'ambizione di «pensare in figura»⁷². Insieme alla forza del linguaggio visivo viene colto il potenziale della medialità dell'immagine⁷³. Alberti assume il *velum* quale strumento della verità e di qui ridefinisce il ruolo del pittore, capace di *ri-velare* la realtà delle cose. Ma l'intervento dell'artista sulla realtà non basta a *trasformarla*. Occorre il coinvolgimento del riguardante⁷⁴.

33 La svolta epocale siglata col *De pictura* coglie e fa propria l'entrata in campo del soggetto, diremmo oggi; un Narciso che si emancipa dal tabù scopico dell'antichità (Medusa, Atteone, Euridice), e che non si configura come oggetto di uno sguardo proibito, ma come colui che ha fiducia nel proprio sguardo: sguardo iconico, perché non porta alla morte ma all'immagine. Mentre il cieco veggente formula nelle *Metamorfosi* una profezia che pare rovesciare il precetto delfico del *gnōthi seautón*, qui Alberti pone l'accento sull'importanza dello sguardo come strumento conoscitivo per eccellenza. Non importa al teorico delle arti come evolve la storia personale di Narciso, nemmeno il suo errore di valutazione nel guardare l'immagine nello specchio d'acqua. Il punto su cui porta l'interesse del lettore è un altro: l'essenza del dipingere è «abbracciare con *arte* [una] superficie». Non a caso, nel VI libro del *De re eadificatoria* viene messo ancora in chiaro il fatto che le arti sarebbero «nate dall'osservazione, avrebbero avuto come nutrimento la pratica e l'esperienza, e si sarebbero sviluppate mediante la conoscenza e il raziocinio». Il contesto in cui si colloca la vicenda di Narciso è quello di una produzione di nuove forme, o meglio della trasformazione e del passaggio dall'una all'altra⁷⁵. La scienza legittima l'arte sulla scorta di una teoria che identifica nella pratica

artistica il *luogo* privilegiato dell'incontro con se stessi. La chiave albertiana con cui accediamo al mito di Narciso offre la metafora di un significato positivo dello sguardo⁷⁶. E il primo a esperire questa condizione è proprio l'artista⁷⁷. Non si tratta più solo della funzione metaforica dello specchio come *instrumentum philosophiae*, tale per cui esso duplica la realtà del mondo. È l'elemento di novità che il Quattrocento europeo esalta, in molte e mirabili declinazioni, specialmente nell'*ars nova* fiamminga⁷⁸. Proprio grazie agli apporti teorici di Alberti e di Cusano si aggiunge la consapevolezza che la *superficie* speculare è in grado di includere in quel mondo l'osservatore, a lui affida anzi una responsabile azione performativa. Siamo con ciò distanti da quella stagione *artificiosa* in cui il virtuosismo illusionistico prenderà deciso sopravvento sulla pulsione conoscitiva ed etica (in senso aristotelico)⁷⁹. Che poi nell'arte questo significato non sia rimasto assicurato ai suoi esiti rinascimentali, a un occhio indagatore che si coglie padrone della percezione e che assume una posizione peculiare e interattiva, ma che invece restituisca nell'età moderna il brivido della morte di sé – per effetto del recupero del monito morale, di un autocompiacimento tragico, di aberrazioni e illusioni, di paura dell'altro e dei propri abissi reconditi – soprattutto dall'Ottocento in avanti, è innegabile.

34 Ma è un'altra storia.

Bibliografia

ALBERTI, L.B. 1966, *L'architettura / De re aedificatoria*, testo latino e traduzione a c. di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo.

ALBERTI, L.B. 1986, *Momo o del principe*, ed. critica e trad. a c. di R. Consolo, Genova, Costa & Nolan.

ALBERTI, L.B. 2000, *Das Standbild - Die Malkunst*, testo originale e traduzione in tedesco a fronte a c. di O. Bätschmann, Ch. Schäublin, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

ALBERTI, L.B. 2011, *De Pictura*, a cura di L. Bertolini (Edizione Nazionale delle Opere di L.B. Alberti, Trattatistica d'arte, 1), Firenze, Polistampa.

ALBERTSON, D. 2014, *Mathematical Theologies. Nicholas of Cusa and the Legacy of Thierry of Chartres*, Oxford, Oxford University Press.

AMBROSINI, A. 2008 [2009], *Immaginazione visiva e conoscenza: teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci*, Plus-Pisa, University Press.

AURENHAMMER, H.H. 2009, *Narziss als Erfinder der Malerei: Spiegelungen im Werk Leon Battista Albertis*, in J. Kroupa et al. (a c. di), *Orbis artium k jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno, Masarykova Univerzita: 17-31.

BALTRUŠAITIS, J. 1981, *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi [ed. or. *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies*].

BANN, S. 1989, *The True Vine. On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

BARBIERI, G. 2000, *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Vicenza, Terra Ferma Edizioni.

BARBIERI, G. 2010, *La difficile misura del mondo: l'Alberti e il problema dell'origine della pittura*, in F. Furlan, G. Venturi (a c. di), *Leon Battista Alberti*, atti del convegno internazionale di studi *Gli Este e l'Alberti: tempo e misura* (Ferrara, 2004), "Schifanoia", 32-33 (2007): 87-92.

BARTSCH, S. 2000, *The philosopher as Narcissus*, in R.S. Nelson (ed.), *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as others saw* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism), Cambridge, Cambridge University Press, 70-97.

BÄTSCHMANN, O. 2008, *Albertis Narziß: Entdecker des Bildes*, in J. Poeschke, C. Syndikus, Candida (a c. di), *Leon Battista Alberti. Humanist - Architekt - Kunsttheoretiker*, Münster, Rhema, 39-52 [ed. francese, 2013: *Narcisse, le découvreur de l'image*, in T. Le Deschault de Monredon (a c. di), *L'Image en questions. Pour Jean Wirth*, Genève, Droz, 86-92].

BÄTSCHMANN, O 2013, *Narcisse, le découvreur de l'image*, in F. Elsig et al. (a c. di), *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, Genève, Droz: 86-92.

BAXANDALL, M. 1994, *Giotto e gli umanisti. La scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, trad. di F. Lollini, Milano, Jaca Book [ed. or. inglese *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971].

BELTING, H. 2010, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, trad. it. di M. Gregorio, Torino, Bollati Boringhieri.

BELTING, H. 2016: *Specchio del mondo. L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga*, Roma, Carocci [ed. or. *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*, München, C.H. Beck, 2010].

BETTINI, M. – PELLIZER, E. 2003, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi.

BOCKEN, I., SCHWAETZER, H. (a c. di) 2005, *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Nijmegen, Veröffentlichungen des Cusanus Studien Centrums.

BLUM, G. 2010, *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion. Alberti, Lukrez und das Fenster als Bild gebendes Dispositiv*, in H. Bredekamp et al. (a c. di), *Imagination und Repräsentation*, Paderborn, Fink: 79-118.

BLÜMLE, C. 2009, *Die Blindheit des Narziss. Zum Ursprung der Zeichnung bei Alberti, Cigoli und Derrida*, in E. Goebel, E. Bronfen (a c. di), *Narziss und Eros. Bild oder Text?*, Göttingen, Wallstein: 101-113.

BÜTTNER, F. 1998, *Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti*, in A. Kablitz, G. Neumann (a c. di), *Mimesis und Simulation*, Freiburg, Rombach: 55-87.

CACCIARI, M. 2016, *Ripensare l'Umanesimo*, in R. Ebgi (a c. di), *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, Torino, Einaudi: 7-101.

CALABRESE, O. 2006, *Come si legge un'opera d'arte*, Milano, Mondadori Universitaria.

CALABRESE, O. 2012, *Il velo, oggetto teorico della diafanità*, in C. Casarin, E. Ogliotti (a c. di), *Diafano. Vedere attraverso*, Treviso, Zel Edizioni: 27-35.

CARMAN, C.H. 2007, *Alberti and Nicholas of Cusa: Perspective as coincidence of opposites*, "Explorations in Renaissance Culture", 33: 196-219.

DOI : 10.1163/23526963-90000339

CARMAN, C.H. 2014, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus: Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Farnham, Ashgate.

CASSANI, A.G. 2014, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Torino, Nino Aragno.

CLIER-COLOMBANI, F. 2017, *Images et imaginaire dans l'Ovide moralisé*, Paris, Honoré Champion.

CORRAIN, L. 2016, *Il velo della pittura. Tra opacità e trasparenza, tra presentazione e rappresentazione*, in H. de Riedmatten et al. (a c. di), *Il sistema del velo. trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea / Système du voile. Transparence et opacité dans l'art moderne et contemporain*, Roma, Aracne: 43-90.

CUOZZO, G. 2012, *Raffigurare l'invisibile. Cusano e l'arte del tempo*, Milano, Mimesis.

CUOZZO, G. 2013, *Dentro l'immagine. Natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, Bologna, il Mulino.

CURI, U. 1995, *Endiadi. Figure della duplicità*, Milano, Feltrinelli (nuova ed. 2015, Milano, Cortina).

DAMISCH, H. 2001, *L'inventeur de la peinture*, "Albertiana", 4: 165-187.

DE RIEDMATTEN, H. 2011, *Narcisse en eaux troubles. Francis Bacon, Bill Viola, Jeff Wall*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

DI STEFANO, E. 2000, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine*, in *Leon Battista Alberti*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.

DI STEFANO, E. 2007, *Leon Battista Alberti e la metafora dello specchio: fonti bibliche e filosofiche per un topos artistico*, in R. Cardini, M. Regoliosi (a c. di), *Alberti e la tradizione. Per lo "smontaggio" dei "mosaici" albertiani*, atti del secondo dei tre convegni delle celebrazioni del VI centenario dalla nascita di Leon Battista Alberti (Arezzo, 23-24-25 settembre 2004), Firenze,

Leo Olschki: 487-504.

FILIPPI, E. 2013, *Durch die Sicht zur symbolischen Einsicht. Cusanus' Weg zu Gott über die bildliche Erfahrung*, in M. Eckert et al. (a c. di), *Grenzfragen zwischen Ästhetik und Theologie im Denken des Nikolaus von Kues*, Münster, Aschendorff: 57-71.

FILIPPI, E. 2014, *The heritage of Cusanus' new anthropology and its impact on visual culture in 15th-century Germany and Flanders*, "American Cusanus Society Newsletter", 2: 34-43.

FILIPPI, E. 2015a, "Dein Sehen ist Lebendigmachen... Dein Sehen bedeutet wirken". *Das Verständnis der visio bei Cusanus*, in M.-A. Vannier (a c. di), *Der Bildbegriff bei Meister Eckhart und Nikolaus von Kues*, Münster, Aschendorff: 123-141.

FILIPPI, E. 2015b, *L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della "viva imago dei". Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento*, in "Horti Hesperidum", V, 1-2, 135-175, <http://www.horti-hesperidum.com/showrivista.php?item=256>.

FILIPPI, E. 2015c, recensione a C.H. Carman, *Leon Battista Alberti and Nicholas Cusanus. Towards an Epistemology of Vision for Italian Renaissance Art and Culture*, Farnham Burlington, 2014, in "Critica d'Arte", 53-54: 139-141.

FILIPPI, E. 2016, *Intelletto, meditazione e ruolo delle immagini in Cusano*, in Niccolò Cusano – L'uomo, i libri, l'opera, atti del LII Convegno storico internazionale (Todi, 12-14 ottobre 2015). Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo - Accademia Tudertina, Spoleto: 493-505.

FILIPPI, E. 2019, *La dimensione estetica del pensiero di Niccolò Cusano in rapporto al tema dello sguardo. Per le relazioni tra filosofia e arte agli albori del Rinascimento*, in G. Cuzzo (a c. di), *Verbum et imago coincidunt*, Milano, Mimesis: 33-51.

FILIPPI, E., SCHWAETZER, H. (a c. di) 2012, *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster, Aschendorff.

FIORIO, M.T. 2000, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano - Roma, Jandi Sapi.

FROSINI, F. 2001, *Pictura sive philosophia? Saggio su arte e scienza in Leonardo da Vinci*, in L. Piccioni, R. Viti Cavaliere (a c. di), *Il pensiero e l'immagine*, Roma, Edizioni Associate: 162-195.

GEMMEL, M. 2004, *Überlegungen zum Spiegelmotiv im Narziss-Mythos*, "Kritische Berichte", 32, 2: 67-75.

GRAVE, J. 2015, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn, Fink.

HARRIES, K. 2001, *Infinity and Perspective*, Cambridge (MA), The MIT Press.
DOI : 10.7551/mitpress/3755.001.0001

HARRIES, K. 2006, *On the power and poverty of perspective: Cusanus and Alberti*, in P.J. Casarella (a c. di), *Cusanus: A Legacy of Learned Ignorance*, Washington D.C., Catholic University of America Press: 105-126.

HENDRIX, J.S. 2011, *Perception as a Function of Desire in the Renaissance*, in J.S. Hendrix, C.H. Carman, *Renaissance Theories of Vision*, Ashgate: 89-102.

HOFF, J. 2013a, *The visibility of the invisible from Nicholas of Cusa to Late-Modernity and beyond*, in L. Nelstrop et al. (a c. di), *Christian Mysticism and Incarnational Theology. Between Transcendence and Immanence*, Farham, Ashgate.

HOFF, J. 2013b, *The Analogical Turn. Re-thinking Modernity with Nicholas of Cusa*, Eerdmans, Grand Rapids.

KABISCH, S. 2019, *Gott und die Welt in Szene gesetzt. Idiota de mente und De visione Dei als zwei der philosophischen Inszenierungen des Nikolaus von Kues*, Ph. Diss., Nijmegen, Radboud Universiteit.

KIM, IL. 2006, *A Brief Report on Painting of Three Haloed Figures*, in P.J. Casarella (a c. di), *Cusanus: A Legacy of Learned Ignorance*, Washington D.C., Catholic University of America Press: 143-149.

KLINGELE, F. 2010, *Fluchtpunkt und Theophanie: Zentralperspektive als Visualisierung des Göttlichen in der Malerei der italienischen Renaissance*, in A. Moritz (a c. di), *Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, Münster, Aschendorff: 145-166.

KRUSE, CHR. 1999, *Selbsterkenntnis Als Medienerkenntnis. Narziß an Der Quelle Bei Alberti Und Caravaggio*, "Marburger Jahrbuch Für Kunstwissenschaft", 26: 99-116.
DOI : 10.2307/1348706

LANCIONI, T. 2013, *El velo y la niebla: figuras de la modulación visiva*, "Revista de Occidente",

386-387 (La Transparencia): 251-276.

LASKARIS, C.Z. 2013, *Percezione e creazione artistica nel Narciso albertiano*, in M. Rossi et al. (a c. di), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore - Vita & Pensiero: 51-54.

LÜCKE, H.-K. 2010, *Narcissus once again. Alberti, the construction of pictorial space and catoptrics*, in F. Furlan, G. Venturi (a c. di), *Gli Este e l'Alberti: tempo e misura*, atti del convegno internazionale di studi (Ferrara 2004), Pisa, Serra, 1: 73-86.

MACCHI, G., VITALE, M. (a c. di) 1987, *Lo specchio e il doppio. Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 24 giugno - 11 ottobre 1987), Milano, Fabbri.

MANDRELLA, I. 2005, *Gott als Porträtmaler in Sermo CCLI*, in I. Bocken, H. Schwaetzer (a c. di), *Spiegel und Porträt. Zur Bedeutung zweier zentraler Bilder im Denken des Nicolaus Cusanus*, Veröffentlichungen des Cusanus Studien Centrums Nijmegen, Nijmegen: 133-145.

MANDRELLA, I. 2012, *Das Spiegelmotiv in der Philosophie des Nicolaus Cusanus*, in E. Filippi, H. Schwaetzer (a c. di), *Spiegel der Seele. Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster, Aschendorff: 139-150.

MÜLLER, T. 2010, *Der Geometer als Bildhauer und Maler: eine Positionierung des theoretischen Ansatzes Leon Battista Albertis aus mathematikhistorischer Sicht*, in T. Borsche, I. Bocken (a c. di), *Kann das Denken malen? Philosophie und Malerei in der Renaissance*, Paderborn, Fink: 217-239.

NORDHOFF, C. 1992, *Narziß an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster, LIT.

OKADA, A. 2016, *L'immagine come diafano*, in H. de Riedmatten et al. (a c. di), *Il sistema del velo. trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea*, Roma, Aracne: 265-276.

ORDINE, N. 2003, *La soglia dell'ombra. Letteratura, filosofia e pittura in Giordano Bruno*, Venezia, Marsilio.

PINDER, W. 1992, *Die Anerkennung des Betrachters [1948]*, in W. Kemp (a c. di), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin-Hamburg, Reimer: 51-59.

PFISTERER, U. 2001, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 64: 305-330.

PFISTERER, U. 2018, *L'artista procreatore. L'amore per le arti nella prima età moderna* [ed. or. 2014, *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper*, Berlin, Wagenbach], Roma, Campisano.

RUSCONI, C.M. 2012, *El uso simbólico de las figuras matemáticas en la metafísica de Nicolás de Cusa (1401-1464)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

SCHMID, E. 1985, *Augenlust und Spiegelliebe: Der mittelalterliche Narziß*, "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 59: 551-571.

DOI : 10.1007/BF03374784

STOICHITA, V. I. 2008, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art*, trad. it. di B. Sforza, [ed. orig. *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000], Milano, il Saggiatore.

TAGLIAPIETRA, A. 2008, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Torino, Bollati Boringhieri.

VINGE, L. 1967, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups.

WOLF, G. 1998, "Arte superficiem illam fontis amplecti". *Alberti, Narziß und die Erfindung der Malerei*, in Chr. Göttler et al. (a c. di), *Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock – Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag*, Emsdetten, Edition Imorde: 10-39.

WOLF, G. 2002, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, Fink.

WUNENBURGER, J.-J. 1999, *Filosofia delle immagini*, trad. it. di S. Arecco, Torino, Einaudi.

ZANKER, P. 1966, *Iste Ego Sum. Der Naive und der bewußte Narziß*, "Bonner Jahrbücher des Rheinländischen Landesmuseums in Bonn", 166: 152-170.

Note

- 1 Bartsch 2000: 70-97; Bettini-Pellizer 2003: 77-114.
- 2 Macchi, Vitale 1987.
- 3 Gemmel 2004; Tagliapietra 2008.
- 4 De Riedmatten 2011.
- 5 Raduna la bibliografia sull'argomento Carman 2014: nota 69, 31-32.
- 6 Vinge 1967; Alberti 2000: 49, n. 24; Di Stefano 2007: 488.
- 7 Barbieri 2000: 13-20.
- 8 Su questo aspetto si veda in particolare Bättschmann 2013: 86.
- 9 Bättschmann 2008: 42.
- 10 Barbieri 2000: 57.
- 11 Alberti 2011: 9-77.
- 12 Curi 1995: 79-92.
- 13 Alberti DP II, § 26.
- 14 La mia analisi muove dalla sedimentazione di indagini precedenti sul confronto fra le posizioni di Alberti e Cusano rispetto alle tecniche della visione, in specie sulla componente *re-attiva* e *performativa*. Cfr. Filippi 2013, 2015a, 2015b, 2016, 2019.
- 15 Müller 2010: 217-239.
- 16 L'accento su questa fonte è stato messo primieramente dalla Nordhoff 1992: 154; in modo approfondito da Wolf 1998: 15-18; in ambito italiano da Barbieri 2000: 84-85.
- 17 I passi dalle *Eikones* qui citati sono tutti dall'edizione Bettini-Pellizer 2003, appendice: *Testi*, 4: 189-191.
- 18 Cfr. Bettini-Pellizer 2003: 90.
- 19 In modo diffuso ne ragiona Wolf 2002: 201-270.
- 20 Cit. da Blümle 2009: 108, che peraltro riprende un assunto già di Wolf 1998: 24.
- 21 Corrain 2016: 44-46 e 83.
- 22 Okada 2016: 269-271.
- 23 Blum, 2010; Grave, 2015: 38-44. Importanti anche le sue osservazioni in nota: 288-290.
- 24 Cfr. Kruse 1999: 105.
- 25 Cfr. Stoichita 2000: 38: «Nel *De Pictura* l'abbraccio dello specchio (*amplector*/abbracciare) si oppone alla circoscrizione dell'ombra (*circumscribere*/circonscrivere). A iniziare dal Rinascimento la pittura occidentale sarà apertamente frutto dell'amore dello stesso».
- 26 Okada 2016: 275-276.
- 27 Baxandall 1994: 163-184; Barbieri 2000: 57-58; Alberti 2000: 3-8; Di Stefano 2000: 80-92.
- 28 Il diafano costituisce l'ultimo stadio di rarefazione in cui la figura viene ancora percepita; rappresenta quel minimo di definizione necessario affinché la percezione di questa venga riconosciuta come tale.
- 29 L.B. Alberti *Momus*: IV 42. Cfr. L.B. Alberti 1986: 256.
- 30 L.B. Alberti *De re aedificatoria*: VII.
- 31 Cacciari 2016: XXXI-XLVI; Id. 2019: 45.
- 32 Su ciò Lancioni 2013: 257-258; Calabrese 2006: p. 60. Se la velatura di Alberti costituisce una condizione della rappresentazione più che della visione, tale per cui la velatura, che rende l'immagine percepita artificialmente diafana, consente però alla fine di scorgere l'oggetto della visione in modo nitido, Leonardo compie lo sforzo successivo, cercando di portare il diafano dentro la rappresentazione. È lui che studia e tematizza la natura dell'aria "spessa" che si frappone fra l'occhio e l'oggetto della sua visione. Il cimento è dunque come rendere col mezzo pittorico anche questo spessore, talché l'immagine possa davvero restituire la realtà.
- 33 Laskaris 2013: 52.
- 34 Zanker 1966: 160-167.
- 35 Baltrušaitis 2007.
- 36 Bocken, Schwaetzer 2005; Filippi/Schwaetzer 2012.

- 37 Mandrella 2005.
- 38 Lücke 2010: 83.
- 39 Più articolatamente in Filippi 2019: 39-40.
- 40 Stoichita 2008: 38.
- 41 Hoff 2013a: 48s.
- 42 Già se ne trova precisa definizione nelle *Eikones*: «...[Narciso] forse crede di essere riamato (*anteràsthai*), perché la sua immagine (*skià*) lo riguarda allo stesso modo in cui lui la guarda».
- 43 Wolf 1998: 17.
- 44 Klingele 2010: 152-155.
- 45 Barbieri 2000: *passim*.
- 46 Büttner 1998; Kruse 1999; Alberti 2000: 8; Pfisterer 2001; Barbieri 2010.
- 47 Bätschmann 2008: 49.
- 48 Barbieri 2000: 118-119.
- 49 Bann 1989; si veda anche la riflessione teologico-antropologica di Hoff 2013b: 93-97.
- 50 Belting 2010: 220.
- 51 Barbieri 2000: 147.
- 52 Kabisch 2019: 121-168.
- 53 Rusconi 2012, 215-233; Albertson 2014, 236-252.
- 54 Cusanus, *De theol. compl.*, n. 14, 22.
- 55 Barbieri 2000: 122, 250; Carman 2014: 33-34.
- 56 Cassani 2014.
- 57 *De gen.* c. 4 n. 173; *De mente* c. 2 n. 62; *Sermo CCXLII* n. 26.
- 58 La contiguità delle riflessioni sulle tecniche della visione in Alberti e Cusano è stata di recente oggetto d'indagine specialmente nell'ambito degli studi americani: Harries 2001 e 2006; Il Kim 2006; Carman 2007 e 2014; Hendrix 2011.
- 59 Cfr. Filippi 2015c: 141.
- 60 Cfr. Stoichita 2008; Blümle 2009: 106-108 (con bibl.). Utile precisazione in Ordine 2003: 170-172.
- 61 Barbieri 2000: 252.
- 62 Schmid 1985; Clier-Colombani 2017: 153-159.
- 63 Aurenhammer 2009: 25.
- 64 Leonardo da Vinci, *Trattato sulla pittura*: 55B.
- 65 Pseudo-Boltraffio, *Narcissus*, Londra, National Gallery: "follower of Leonardo". Per una scheda accurata rinvio a M.T. Fiorio 2000: 166.
- 66 Che qui l'artista abbia inteso evocare anche il "missing link" (Kruse 1999: 104) della fortunata recezione del *Roma de la Rose* mi pare plausibile. Del resto, per primo Alberti muove un sottile gioco di rispecchiamenti con la fonte medievale sul motivo del fiore del godimento estetico, sempre nel contesto del par. 26, in riferimento alle «sentenze dei poeti».
- 67 Nello specifico cfr. Pfisterer 2001: 313.
- 68 Cit. da Kruse 1999: 111.
- 69 La figura del Narciso albertiano si colloca perciò in un sistema di valori che affida all'individuo che interagisce con il dipinto un ruolo che è al pari distante sia da una ingenuità ignorante sia dalla ricasazione dell'immagine per timore del suo potenziale di perdizione. È l'esame dell'esperienza visiva consapevole il vero centro argomentativo: il prima e il poi non riguardano l'arte pittorica, né la sua invenzione.
- 70 Anche su questo spetta a Leonardo esplicitare il potenziale argomentativo che tocca la questione dell'atto del vedere in relazione alla *totalità* della visione da guadagnare e alla forza generatrice della pittura come filosofia. Cfr. Frosini 2001: 175-180.
- 71 Alberti, DP II: § 46.
- 72 Cuozzo 2012: 13; Filippi 2013.

73 Belting 2010.

74 Lo sottolineava con forza già Pinder (1948) 1992.

75 Curi 1995: 91.

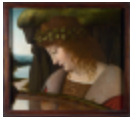
76 Belting 2010: 220-221.

77 Cfr. Ordine 2003: 173-181. Sul rapporto fra *artifex* e attitudine etica (influssi aristotelici) in Alberti rinvio alle osservazioni di Pfisterer 2001: 321-329; un'ottima riformulazione si trova in *Id.* 2018: 32-33.

78 Belting 2016.

79 Wunenburger 1999: 344-345.

Indice delle illustrazioni

	Titolo	Seguace di Leonardo da Vinci (Pseudo-Boltraffio?), <i>Narciso al fonte</i>
	Legenda	Olio su tavola, 23.2 × 26.5 cm, ca. 1500, Londra, National Gallery, Inv. nr. NG2673.
	Credits	Immagine libera da copyright (fonte: Wikimedia Commons)
	URL	http://journals.openedition.org/estetica/docannexe/image/6786/img-1.jpg
	File	image/jpeg, 230k

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Elena Filippi, «Narciso nel Quattrocento: percezione, conoscenza, arte», *Rivista di estetica*, 73 | 2020, 96-117.

Notizia bibliografica digitale

Elena Filippi, «Narciso nel Quattrocento: percezione, conoscenza, arte», *Rivista di estetica* [Online], 73 | 2020, online dal 01 février 2021, consultato il 17 settembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/6786>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.6786>

Autore

Elena Filippi

Diritti d'autore



Rivista di Estetica è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.